

Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Koen, Madison Ree; Olmos Aguilera, Miguel
La creación sonora de la comunidad jaranera: Reflexiones y análisis sobre la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego
Encartes, vol. 7, núm 13, marzo-agosto 2024, pp. 101-132
Enlace: https://encartes.mx/koen-olmos-comunidad-son-jarocho-frontera-tijuana-san-diego
Madison Ree Koen ORCID: https://orcid.org/0009-0009-2050-260X
Miguel Olmos Aguilera ORCID: HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6592-806X
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v7n13.356




Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.



DOSIER

LA CREACIÓN SONORA DE LA COMUNIDAD JARANERA: REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA DEL SON JAROCHO EN LA FRONTERA TIJUANA-SAN DIEGO

SOUND CREATION IN THE JARANERA COMMUNITY: REFLECTIONS ON THE SON JAROCHO ON THE TIJUANA-SAN DIEGO BORDER

Madison Ree Koen*
Miguel Olmos Aguilera**

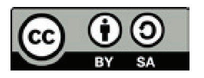
Resumen: En este artículo se reflexiona y describe la práctica colectiva del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego. A partir de entrevistas, así como de la observación participativa en los espacios dedicados a la interpretación del son jarocho, se explora la importancia de la producción musical y sonora desde un sentido comunitario entre los practicantes de este género musical arraigado en las últimas dos décadas en la frontera entre México y EE.UU. Este artículo muestra resultados de la investigación realizada de 2020 a 2022 en esta región fronteriza al igual que información obtenida desde hace al menos tres décadas tanto en la región veracruzana, como en la Ciudad de México y otros países. Finalmente, con el propósito de plantear que la práctica del son jarocho es concebida como alternativa a la experiencia cotidiana de vivir en la frontera, a través de testimonios de músicos del son jarocho se examina una parte de la historia de este género musical en la región fronteriza.

Palabras claves: fandango, frontera, comunidad musical, música participativa, son jarocho.

* Investigador independiente.

** El Colegio de la Frontera Norte.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 13 • marzo-agosto 2024, pp. 101-132
Recepción: 31 de mayo de 2023 • Aceptación: 19 de septiembre de 2023
https://encartes.mx





THE SOUND CREATION OF THE JARANERA COMMUNITY: REFLECTIONS ON THE PRACTICE OF SON JAROCHO AT THE TIJUANA-SAN DIEGO BORDER

Abstract: This article reflects on the collective practice of the son jarocho on the Tijuana-San Diego border. Interviews and participant observation at places where the son jarocho is played point to music and sound production's role in forging a sense of community among the players of this musical genre that has taken root on the U.S.-Mexican border in the past two decades. In addition to the findings of research conducted between 2020 and 2022 in this border area, the discussion includes information gathered over at least three decades in the Veracruz region, Mexico City, and other countries. Finally, in order to reveal how this particular music is conceived as an alternative to the daily experience of living along the border, musician testimonies shed light on the history of this music along the border.

Keywords: fandango, border, music community, participant music, son jarocho.

Ser jarocho en el destierro
no tiene otra explicación,
la misma y triste razón
ocurre en el mundo entero
y en el mismo abrevadero
nos tienen bebiendo a todos,
a fuerza y de todos modos
nos arrastra el capital,
ese maldito animal
que está acabando con todo.
Fernando Guadarrama[1]

Introducción

La ciudad de Tijuana tiene actualmente una población de 1 922 523 personas, de acuerdo con los datos del INEGI (2020). De esa población, poco más de la mitad son personas que no nacieron en esta ciudad y, pese

[1] Fernando Guadarrama. *Veracruz, caña, exilio y fandango-Décimas con Fandanguito* https://soundcloud.com/elfocorojorojo/06-veracruz-cana-exilio-y-fandango-decimas-con-fandanguito



a la existencia de un censo de la población, se cuenta con un flujo de personas con características peculiares de movilidad que difícilmente pueden ser cuantificadas. De esta población existen personas con doble nacionalidad México-Estados Unidos, o población de origen mexicano que vivió en EE.UU. y que por alguna razón regresó a México. En algunos casos este regreso no es el resultado de una elección propia, sino como consecuencia de la deportación. En otros casos, hay personas que entran y salen a los EE.UU. de manera continua, que se les denomina *commuters,* o personas de movilidad transfronteriza; también existen las personas de comunidades transnacionales, como los indígenas originarios de varios estados de la república mexicana que entran y salen del país de manera continua.

La población migrante a Tijuana proviene históricamente de diversos estados de México como Sinaloa, Sonora, Jalisco, Oaxaca, Michoacán o Zacatecas; pero también de países de América Latina como Honduras, Guatemala, El Salvador, Brasil, Cuba, Haití, Perú, Venezuela, Nicaragua y de otros países del mundo como Rusia, Rumanía, Turquía y países de África occidental. En los años de 2016 al 2023, se presentó una fuerte migración de población de países como Haití, Ucrania, China, Turquía, Rumanía e India, así como de algunos países de África, cada uno con sus respectivas prácticas culturales.[2] A pesar de los esfuerzos de organismos de Estados Unidos y de México por cuantificar las migraciones en su conjunto y la población que migra o transita por la frontera entre EE.UU. y Tijuana, los datos siempre serán inexactos, sobre todo lo referente a la migración clandestina y las muertes derivadas de la misma.[3] Hoy en día la frontera entre Tijuana y San Diego es el cruce fronterizo más transitado en todo el mundo con 130 266 cruces diarios en el año 2022, año que contabilizó un cruce anual de 43 769 488.[4]

Del cúmulo de expresiones culturales de diversos países y grupos sociales que entran y salen de la región fronteriza Tijuana-San Diego, existe

---

[2] U.S. Department of Homeland Security (DHS) (2023). *Nationwide Encounters.* https://www.cbp.gov/newsroom/stats/nationwide-encounters

[3] Desde nuestra perspectiva, para fines de esta investigación siempre será de mayor utilidad el trabajo en el que se aprecie la calidad de vida de la gente, por encima de cualquier intento de cuantificación.

[4] Fuente: Elaboración propia con información de U.S. *Department of Transportation Bureau of Transportation Statistics* (2023).



una muy particular tradición musical denominada el son jarocho. Esta tradición floreció originalmente en el centro sureste de México, específicamente en el estado de Veracruz y en la región del Sotavento, pero se ha extendido en distintos espacios cosmopolitas de Europa, Japón y Estados Unidos, incluyendo ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos.

Este género tradicional mexicano ha tenido una difusión importante en las últimas cuatro décadas, quizá similar a la que tuvo el mariachi en su momento de efervescencia nacional. A diferencia de este último, de carácter abiertamente comercial en el extranjero, el son jarocho se ha establecido como una práctica musical preferentemente comunitaria y horizontal en distintas ciudades cosmopolitas del mundo en donde suele vivir gente de diversas ciudadanías y orígenes culturales.[5] Los colectivos amantes de la música jarocha se han esparcido por diferentes países del planeta gracias, por un lado, a la migración de personas; pero sobre todo por la difusión mediática del género, a lo que nosotros llamaremos *la migración musical del son jarocho.* Es preciso señalar que actualmente esta migración musical, de manera particular en Tijuana, se nutre de varios factores. Por un lado está la infraestructura comunitaria creada por los músicos jarochos o aficionados al son jarocho que al dejar sus hogares se insertan en una compleja red de solidaridad migrante, mientras que al mismo tiempo existen las relaciones que tienen algunos músicos y gestores culturales con organizaciones no gubernamentales, instituciones estatales y federales interesadas en la difusión del son jarocho. A través de estos organismos,

[5] El mariachi goza actualmente de presencia en varios países del mundo, pero la intención de tipo comunitario se ve coartada por la lógica de expresión musical público/espectador. Esto ha hecho que, en algunos casos, la creación de vínculos comunitarios a largo plazo no sea el objetivo de los conjuntos de mariachi, cuya estética expresiva está dirigida sobre todo a los espectadores. Por otro lado, el objetivo de integración comunitaria sí se encuentra presente en las comunidades campesinas, como lo han procurado los jaraneros a través del fandango, en donde los intérpretes, independientemente de su talento musical, se suman a las prácticas colectivas. Estas prácticas comunitarias también se han difundido en diversos contextos urbanos. Esto ha hecho que los lazos colectivos, aunque eventuales, generen gran efervescencia participativa, tal como lo hemos registrado en diversas comunidades en París en 2015 y 2017, Toulouse, 2010, y en Tijuana y San Diego, desde los inicios del Fandango Fronterizo del año 2008 hasta la fecha.

ha sido posible difundir el género y atraer algunos músicos de la región veracruzana, así como cubrir los insumos para la promoción y difusión del son jarocho como una música transcultural y cosmopolita. Para el caso de París, los organismos civiles como el surgido en el espacio independiente Théâtre de Verre, se realizó primeramente a partir de redes comunitarias ya establecidas por mexicanos en París, y después con la invitación de músicos jarochos[6] (Rinaudo, 2019). La difusión del son jarocho en la región fronteriza, tanto en EE.UU. como en México, ha sido posible gracias a los contactos y comunicaciones que establecen de manera sistemática los músicos fronterizos con las comunidades jaraneras de origen veracruzano.

¿Cuál es el papel que los músicos fronterizos, migrantes y locales tienen en la reproducción cultural de esta tradición? ¿Cómo experimentan los músicos fronterizos los fundamentos musicales de una tradición en un contexto lejano a las comunidades musicales originarias? ¿En qué medida los participantes de este movimiento musical profundizan y se apropian tanto de los sonidos y sus estructuras musicales, como de la organización social que los acompaña? ¿Qué posibilidades creativas ofrece el son jarocho a los músicos migrantes y a la población fronteriza para recrear su cognición sonora en una sociedad cosmopolita?

El objetivo de este artículo es reflexionar y analizar las condiciones del surgimiento y reproducción de las comunidades musicales asociadas con la ejecución del son jarocho fronterizo. Para esto retomamos los testimonios proporcionados por músicos migrantes y fronterizos colaboradores de esta investigación, al tiempo que examinamos las implicaciones musicales de la reproducción sonora, en el entendido de que los ejecutantes poseen diversos estímulos que los hacen participar en la reconfiguración del universo sonoro de la frontera norte.

Un propósito adicional de este trabajo es analizar y destacar la música como articulador sociocultural del entorno comunitario en la frontera, por lo que se incluyen transcripciones, grabaciones de campo y testimo-

---

[6] El conocimiento y práctica de la música jarocha en el extranjero no se ha difundido solamente a través de los fandangos, sino que los entornos mediáticos de la música jarocha en el ámbito académico han jugado también un papel muy importante. En los primeros fandangos en París se invitaron a algunos músicos de son jarocho como Laura Rebolloso y al grupo Estanzuela. Posteriormente al verano de 2016 algunos otros músicos también han participado, y la misma Laura Rebolloso lo hizo en años subsecuentes.



nios que nos permiten ahondar en el tema. Al realizar este estudio, y de manera previa, se participó en diversos fandangos y reuniones comunitarias en la región fronteriza, cuyo objetivo primordial fue la ejecución e interpretación del son jarocho.

Formar parte de la comunidad jarocha o estar inmersos con la gente que se interesa por el son jarocho nos ha permitido ser partícipes de los vínculos que viven los individuos desde su interior, así como analizar la comunidad a través de sus experiencias de vida y sus experiencias musicales.

Apuntes históricos

La migración musical no es un fenómeno nuevo: los instrumentos, influencias y sistemas musicales han gozado de una amplia difusión y mutua recreación entre culturas diferentes durante siglos (Olmos, 2013: 1).[7]

La música jarocha es originalmente un género campesino nutrido de distintas tradiciones a lo largo de la historia. Los estudios musicales del son jarocho exaltan a menudo la raíz africana, la influencia andaluza y la influencia indígena (Loza, 1982; Pérez Montfort, 1992; García de León, 2002).[8] Es bien conocido que el son jarocho se alimenta de la conjunción o mestizaje de las músicas africanas de la costa occidental que llegaron a México desde el siglo XVII, de la región de Andalucía en España y de la cultura musical de los pueblos indígenas americanos; los estilos y universos sonoros de los antiguos nahuas del sureste mexicano fueron confeccionando el mestizaje musical de lo que actualmente conocemos como música jarocha. Como se precisa más adelante, el son jarocho se caracteriza por

[7] La novedad contemporánea son las tecnologías que han facilitado una aceleración de su apropiación en lugares cada vez más lejanos. Dichas tecnologías han posibilitado la creación de nuevos campos artísticos, nuevas formas de reproducción y apropiación de sistemas musicales y nuevas posibilidades de resignificación de la música y los sistemas que la produjeron.

[8] Dependiendo de cada región hay estilos musicales que exaltan más una influencia que otra. Por ejemplo, el son jarocho de la costa es más rápido y sus armonías y melodías están completamente temperadas, que acompaña eventualmente la norma rítmica para el taconeo de los bailadores. Esto no siempre se presenta así en las comunidades de los Tuxtlas; constatamos en el trabajo de campo realizado en la década de los ochenta la gran diferencia que existe entre la manera de interpretar el son jarocho en la costa de Alvarado, en los valles y en la zona serrana limítrofe con Oaxaca.

ser una música festiva, que es acompañada por jaranas: un instrumento de cuerda en diversas tesituras, un bajo o "leona" y un requinto o "guitarra de son", que ejecuta las melodías introductorias y contrapuntos durante la interpretación de los sones jarochos. En algunas ocasiones, dependiendo de la región y de las posibilidades de los intérpretes, es posible incluir un pandero, una quijada de burro o caballo, un arpa o un violín. En las últimas décadas, alrededor de 1990, el marimbol fue introducido a la práctica del son jarocho; sin embargo, este instrumento había llegado a México desde los años treinta del siglo XX con un grupo cubano (Rebolledo, 2005). El marimbol, al igual que la sanza o mbira africana pero de mayor tamaño, posee una caja de resonancia hecha de madera a la que se le colocan lengüetas de metal, las cuales le dan su propia sonoridad al ser tocadas con los dedos de las manos.[9]



Fotografía 1
Soneros fronterizos (Pedro Chávez, Kevin Delgado, Citlali Canales y Jacob Hernández) tocan la jarana, requinto, güiro y marimbol.
Fuente: Archivo personal, 2022.

Las comunidades artísticas creadas a partir del son jarocho han descubierto una razón de encuentro con la música, pero también con sus imaginarios nacionales y en algunos casos con sus ancestros regionales. La portentosa difusión y creación de comunidades jarochas sería incomprensible si no contáramos con la historia que hizo posible la difusión de esta tradición. La música jarocha, tal como ha señalado Olmos (2020), surge con un componente masivo de origen gracias a los encuentros de jaraneros organizados por Radio Educación de la Ciudad de México a finales de los años setenta. La gran difusión en vivo que se realizaba de los encuentros de son jarocho fue uno de los componentes más importantes

[9] La introducción del bajo o la leona tiene una historia similar al ser introducido durante la década de los noventa (Laura Rebolloso, información personal).



para que detonara su expansión (Pérez Montfort, 2002). Algunos años después, se publicaron los primeros tres discos LP con las grabaciones de estos encuentros (Radio Educación, s/f). A partir de entonces, soneros de la Ciudad de México y del centro del país también cultivaron el gusto por el son jarocho. En este contexto, proliferaron talleres y fandangos como lugares y espacios naturales para la fiesta jarocha (García Díaz, 2022). Los talleres se realizaron tanto en la Ciudad de México como en las ciudades de Puebla y Xalapa. Esta situación también estimuló que la juventud de finales de los años setenta tomase cartas en el asunto sobre la reivindicación del son jarocho propio de sus lugares de origen. De acuerdo con las entrevistas realizadas con los productores de Radio Educación, ellos mismos destacaron el liderazgo que tuvo Gilberto Gutiérrez, director del grupo Mono Blanco desde los inicios de los años ochenta, quien junto con otros músicos e intelectuales de la región, como Antonio García de León, fueron solo algunos de los estímulos que aglutinaron a la juventud alrededor del movimiento del son jarocho.[10]

Por otra parte, en la escena méxico-americana, en la cual no es posible hablar plenamente de comunidades jarochas sino de comunidades mexicanas diversas instaladas en California, no podemos dejar de mencionar las incursiones que Lino Chávez y Andrés Huesca tuvieron en las ciudad es de Tijuana y Los Ángeles desde los años treinta, o el propio Arcadio Hidalgo en la década de los ochenta (Cardona, 2011: 133; Pascoe, 2003: 46). Sin embargo, en términos generales las expresiones de música jarocha en EE.UU. en la primera mitad del siglo XX y hasta los años setenta se cultivaron de manera marginal con respecto a la región local jarocha y a la propia cultura nacional mexicana. Tal como lo mencionan Cardona y Rinaudo, la población chicana se apropió de la raíz africana del son jarocho para luchar contra el racismo blanco en EE.UU.:

> Algunos músicos del movimiento jaranero conectados con el mundo académico se apropiaron de los temas del afromestizaje, de la inscripción del son

[10] Esta información se corroboró mediante entrevistas con diversos actores de los Fandangos en Tlacotalpan entre 1988 y 1992. Entre otros, se entrevistó a Humberto Aguirre Tinoco, Diego López Vergara., Andrés Alfonso Vergara, Cirilo Promotor, y en México a los productores del Encuentro de Jaraneros de Radio Educación, particularmente en 1990.

> jarocho dentro de lo que García de León (1992) llamó "el Caribeafroandaluz" y de la historia de esta herencia cultural en el Sotavento (Delgado, 2004), con el objetivo no de "ennegrecer" esta práctica, es decir, de su definición como "negra", sino de "desblanquear", de reincorporar su herencia africana, junto con la indígena y la española, en los proyectos musicales (Cardona y Rinaudo, 2017: 5).

La reivindicación afroandaluz ha sido bien mencionada en prácticamente todas las investigaciones sobre el son jarocho. Sin embargo, excepto por las investigaciones de Delgado y García de León, son relativamente pocos los estudios que han profundizado sobre el componente indígena primordial del son jarocho como parte de esta expresión musical afromestiza.[11]

Con todo, las relaciones establecidas entre organismos chicanos de las grandes ciudades de EE.UU. en ningún momento plantearon la posibilidad de difundir hasta la frontera las expresiones de la música jarocha. Hay que reconocer que desde la década de los cincuenta, el son jarocho continuó por vías y redes musicales de agrupaciones chicanas, exaltadas en personajes bien conocidos como Ritchie Valens o Los Lobos (Loza, 1982; Hernández, 2014). Sin embargo, en las últimas dos décadas, los focos de difusión jarocha de ambos países coincidieron en el Fandango Fronterizo llevado a cabo en la frontera Tijuana-San Diego en el 2008, a pesar de que ya existían algunos fandangos y reuniones musicales en ciudades fronterizas tanto del lado de México como en Estados Unidos.[12] La historia del son jarocho chicano y la historia local de Tijuana coincidieron a finales de la primera década del año 2000 con la creación del Fandango Fronterizo,

[11] La rítmica, poética y mítica del son jarocho de la región nahua de los Tuxtlas y sureste de Veracruz son evidencias fehacientes de la estructura artística indígena. Los mitos asociados con los animales presentes en el son jarocho son plasmados en versos de manera muy particular; sin la sensibilidad indígena, el estilo se remitiría indudablemente a las versiones costeñas muy estereotipadas del puerto veracruzano.

[12] Tal como lo demuestran Cardona y Rinaudo (2017), la historia de las relaciones entre el activismo chicano y la música jarocha, en específico, proliferaron en varias ciudades de California y EE.UU. El Fandango Fronterizo repercutió en la creación de talleres y las actividades musicales del son jarocho que ya se realizaban en el área de la Bahía de San Francisco, desde la década de los años ochenta por músicos de Mono Blanco como parte de las actividades difundidas por el activismo chicano de EE.UU.



pero en realidad, con respecto a la historia del son jarocho en otras ciudades de EE.UU., se trata de procesos históricos y musicales muy diferentes.

Comunidad de son en la frontera

El concepto de comunidad en las ciencias antropológicas ha ido cambiando a través de la historia, pues la comunidad local a la que se referían los antropólogos hace 50 o 60 años ha cambiado radicalmente (Aguirre Beltrán, 1967; Bonfil, 1987; Lisbona, 2005). En diversas investigaciones antropológicas, *grosso modo,* la comunidad se define como una entidad articulada por redes de solidaridad en donde cada uno de sus participantes conoce su papel y lo cumple en beneficio colectivo. Dicho rol se realiza como deber religioso o derivado de los usos y costumbres establecidos por una estructura histórica que depende también de los cargos, compromisos y responsabilidades acordados colectivamente al interior de sus sociedades. En palabras de Manuel Delgado, "allí donde los seres humanos están relacionados por voluntad propia de una manera orgánica y se afirmen entre ellos, encontraremos una u otra forma de comunidad" (Delgado, 2005: 40).

Los participantes en la *comunidad sonora* que se ha formado alrededor del son jarocho son de los más diversos estratos sociales y nacionalidades: obreros, profesionistas, académicos, músicos, burócratas, amas de casa, mujeres y hombres casados y solteros, mexicanos nacidos en Estados Unidos, mexicanos nacidos en Veracruz y otras partes de México, estadounidenses sin ascendencia mexicana y un sinnúmero de posibilidades de los perfiles de cada uno de los que gusta de este género. En este contexto, los participantes asumen diferentes responsabilidades: algunos lideran talleres, otros aprenden música y otros más gestionan los espacios y apoyos económicos. A más de la ayuda que pueden obtener de organismos civiles y gubernamentales, a menudo los músicos jarochos son hospedados en casa de los mismos jaraneros locales que organizan los fandangos.

Tal como algunos antropólogos como Kearney (1991) y Garduño (2017) han precisado, la comunidad transnacional encuentra algunos rasgos que no pertenecen a la definición clásica de comunidad en tanto una entidad que establece lazos de solidaridad y cooperación al tiempo que comparte una realidad histórica y sociocultural. Ahora la comunidad es trasnacional de ida y vuelta en un movimiento cíclico constante, por lo que las influencias musicales acaban siendo recíprocas y mutuamente influyentes de las comunidades que antes llamábamos de origen y de destino.

En Mesoamérica en particular, las comunidades tradicionales han enfrentado los embates de la hegemonía global y sus consecuentes relaciones sociales a través de la fuerza comunitaria generada por los fuertes lazos de cooperación entre los individuos; paralelamente, algunas culturas indígenas en diferentes latitudes han negociado aspectos sensibles de su identidad aprovechando el uso de tecnologías como vínculos con la posmodernidad mediática tal como lo desarrollamos en otra parte (Olmos, 2020).[13] Además, encontramos a las comunidades transnacionales migrantes, tanto las provenientes de sociedades indígenas locales, como las pertenecientes a la esfera urbana mestiza. Ambas han marcado la pauta de la socialización establecida por la movilidad de individuos en la frontera norte.

En la región fronteriza existen comunidades migrantes que forman parte de agrupaciones o de sociedades civiles en las que, aun sin compartir plenamente una cultura o una historia de larga duración, entrelazan afectos y gustos por la música y la danza de una forma muy similar a una comunidad que es en ciertos aspectos imaginada, en el sentido de que los individuos pueden crear lazos de pertenencia a partir de un eje común que se manifiesta de manera momentánea o efímera, que puede surgir de la nacionalidad, aunque no necesariamente, o regionalismo, y que en nuestro caso es originado por la apropiación de una música tradicional a la cual se quisiera pertenecer, aunque sea de manera imaginada, y por lo tanto obtener reconocimiento mediante su práctica. En palabras del autor, la comunidad imaginada es aquella "cuya camaradería horizontal, solidaridad y homogeneidad cultural constituyen características que solo existen en la mentalidad de sus miembros, en tanto que viven inmersos en un contexto lleno de desigualdades y explotación, así como de rivalidades internas…" (Anderson, 1983).

Los soneros de la "comunidad fronteriza" se reúnen a tocar en diversas ocasiones. En San Diego son convocados frecuentemente por Eduardo García, uno de los soneros más importantes de la ciudad. En otras ciudades de California como Santa Ana, Los Ángeles y San Francisco, también se encuentran agrupaciones musicales aficionadas al son jarocho

[13] En este mismo orden de ideas, la cultura de las comunidades indígenas del noroeste y sus conglomerados urbanos difícilmente poseen la lógica de cohesión social urbana y rural que caracteriza las identidades producidas por las sociedades mesoamericanas a lo largo de los siglos.



(Balcomb, 2012). Del lado mexicano encontramos intérpretes de música jarocha tanto en Tijuana como en Ensenada y Mexicali. En los últimos años el Movimiento Jaranero en la frontera ha cobrado cierta relevancia debido a la convocatoria que han hecho algunas agrupaciones que interpretan el género en espacios escolares, centros culturales y en reuniones de amigos. El movimiento de la música jarocha abarcó también la publicación de algunos trabajos de investigación fronteriza (Zamudio Serrano, 2014; Gottfried, 2014) a los que nos referiremos más adelante. A propósito de los estudios de la comunidad jarocha cosmopolita, una de las principales conclusiones de la investigación de Koen (2022) indica que buena parte de los practicantes de la música del son jarocho en la región Tijuana y San Diego se consideran a sí mismos como parte de una comunidad local, que a su vez guarda una conexión con un movimiento más amplio de son jarocho tradicional.

En el análisis del trabajo de campo y de los testimonios de los soneros se observó que los sonidos, estructuras musicales y dinámicas particulares de la práctica del son juegan un papel activo en la producción de este sentimiento comunitario. La etnomusicóloga Kay Kauffman Shelemay (2011) define tres tipos de *comunidades musicales* que están presentes en las dos ciudades fronterizas. Sin embargo, al referirse a la idea de comunidad en las entrevistas era evidente que los soneros hablaban de un tipo de lazo aún más básico que tocaba las sensibilidades colectivas. Es decir, en la realidad fronteriza los soneros parecían referirse a un tipo de amistad colectiva que se centra en las experiencias compartidas en sentido amplio, a través del son jarocho:

> Cuando nos vemos, ahí estamos, ¿no? Porque nos juntamos en el fandango. [Eso se ve] cuando comentan algo en el grupo que necesitan un apoyo o algo, están ahí... No sé, hubo mucha gente que se enfermó en la pandemia y que tratamos de hablarle, de comunicarnos para saber cómo estaban; pues ya marca un poco más ese acercamiento, ¿no? Es el hecho de querer que tus compañeros de fandango, de son, estén bien (M. López, comunicación personal, 10 de marzo de 2022).

Pedro Chávez, joven sonero originario de Cosamaloapan, Veracruz radicado en Tijuana, insiste en el hecho de que estar en comunidad implica cuidados y una preocupación por los demás que señala en la cita

anterior. Para Pedro ser parte de la comunidad también implica asumir algunas responsabilidades en los eventos de son, tanto de asistencia, de organización, como musicales:

> Para mí la comunidad es gente que se encuentre a dos o tres horas de aquí, o como yo, que estoy a dos o tres horas de San Felipe o de la Bahía, voy al huapango a cumplir, a servir el papel que debo de servir en el huapango (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

¿Qué implica esto exactamente? ¿Cuál es el papel que el músico debe asumir en un fandango, y cómo promueve una conexión comunitaria el hecho de tocar con otros esta música en particular?

Las estructuras del son jarocho y migraciones antiguas

En este apartado se exploran algunos de los aspectos participativos y comunitarios del son jarocho que se han observado en la frontera junto con las bases históricas de este género musical. Alan Merriam, en su trabajo fundamental *La antropología de la música* (1964), destaca la importancia de estudiar la música, con sus sonidos y estructuras particulares, junto con los conceptos que la integran a las actividades de la sociedad –que pueden revelar cuestiones importantes de valores– y el comportamiento que finalmente produce la música. Desde antes de tocar o cantar una nota, el cerebro ya está planeando interactuar con un sistema de reglas de sonidos que jerarquiza ciertos tonos, la distancia entre ellos, su duración y las tecnologías que serán utilizadas para producirlos, por ejemplo. Diferentes sistemas musicales restringen o abren oportunidades de participación para un individuo o para un grupo, lo que a la vez evidencia valores socioculturales implícitos en el diseño de los sonidos y las estructuras musicales. El etnomusicólogo Thomas Turino (2008) sugiere que el universo de posibilidades de organización musical puede ser representado por un espectro que incluye cuatro categorías de campos artísticos. Una de estas categorías, *la música participativa,* está especialmente orientada hacia la creación de sentimientos comunitarios entre personas a través de la participación en la música y el baile. Este autor plantea que las *músicas participativas* emplean formas musicales e incentivan actitudes que limitan el virtuosismo individual y prioriza la creación de una experiencia



colectiva significativa en la que todos puedan tomar parte, sean músicos experimentados o no.

Si una parte de la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego exhibe algunas de estas características, como se observó en la investigación de Koen (2022), está claro que se trata de un proceso histórico de larga duración que empezó en el siglo XVI con significativas migraciones musicales a tierras americanas, las cuales implicaron la resignificación de los sonidos y de las prácticas musicales.

El son jarocho tuvo un largo periodo de gestación en el que todo un mundo de ideas, artefactos, economías y elementos culturales y musicales fueron introducidos al continente por el Puerto de Veracruz y convivían con todo lo que ya estaba ahí; poco a poco fueron trasladados y adaptados a la vida de las personas que habitaban las tierras más al interior y al sur del puerto (García de León, 2006). Muy probablemente, como resultado de este proceso –antes de ser un género más o menos estable, homologado y asociado con un territorio–, la música de la región jarocha ya reunía elementos instrumentales con los que se le conoce hoy en día. Un elemento en particular que distingue este género de son mexicano de otros es precisamente su agrupación de instrumentos. Esta puede variar entre las diferentes regiones del centro y sur de Veracruz, pero la base de la música de son desde hace siglos ha sido la jarana jarocha en sus diversas tesituras. La jarana es un instrumento popular de fabricación rústica que derivó de las primeras guitarras traídas por los conquistadores ibéricos al continente americano, lo que hoy en día se conoce como guitarras renacentistas de cuatro órdenes, y es posible que a lo largo del tiempo la laudería local también se vio influida por la popularidad de las guitarras barrocas españolas de cinco órdenes del siglo XVII y XVIII, resultando así en el rango de tamaños y tesituras de jaranas que conocemos hoy en día (Mejía Armijo, 2023; Cruz, 2023; García de León, 2002).

Incluso las músicas de autores como Gaspar Sans del siglo XVII y sus bien conocidos Canarios, los cuales pertenecían a un género popular de diversos países mediterráneos y de las Islas Canarias, eran parte de repertorios ampliamente expandidos en la España de esa época. Dichos canarios, populares en su momento en el siglo XVI y XVII, fueron retomados en Europa por varios compositores, entre ellos Kapsberger y el ya comentado Gaspar Sans, muy conocidos en el repertorio de guitarra, mientras que en América Latina formas similares a los canarios fueron apropiadas por poblaciones

indígenas. En México, con el mismo nombre y con giros melódicos similares, encontramos canarios en comunidades indígenas nahuas de la huasteca hidalguense del centro del país, como parte de su música ritual (Camacho, 2003; Jurado, 2005; Cruz, 2002). Nosotros los registramos a finales de 1986 en la Huasteca Hidalguense, aunque también hemos constatado su presencia en comunidades indígenas de *yoremes* y *yoemes* (yaquis y mayos) de Sinaloa y Sonora (Olmos, 2011). Además, es bien conocido que existen piezas antiguas para guitarra de la época barroca que –al igual que algunas piezas populares permanecieron en Europa sobre todo en el contexto rural– trascendieron en el tiempo en México y, en algunos casos, la similitud rítmica, melódica y armónica está acompañada por semejanzas, como son los casos de piezas de son jarocho como "El guapo-Villanos", "La lloroncita" y "Los ympossibles" y "La jotta-María Chuchena" (Cruz, 2002).

En la región jarocha, el cuerpo de la jarana fue tradicionalmente escarbado de una sola pieza de cedro y existía un amplio rango de tamaños. Como comentamos, hoy en día, especialmente en los centros urbanos donde se practica el son, como Tijuana y San Diego, los instrumentos han tenido un uso estandarizado y las jaranas se encuentran en todas las tesituras, desde la más pequeña a la más grande: chaquiste, mosquito, primera, segunda, tercera y tercerola.

En su forma, la jarana mantiene muchos rasgos de sus ancestros renacentistas (Mejía Armijo, 2023), incluyendo el uso de órdenes de cuerdas, es decir, cuerdas dobles afinadas al unísono o con una octava de distancia entre sí, así como las clavijas de madera y una caja acinturada. En la práctica es notorio que la afinación más común de la guitarra renacentista (Bermudo, 1555: Libro IV, fol. xcvi; Fink, 2007) es prácticamente idéntica a la afinación más popular de la jarana, popularmente conocida como *por cuatro:*

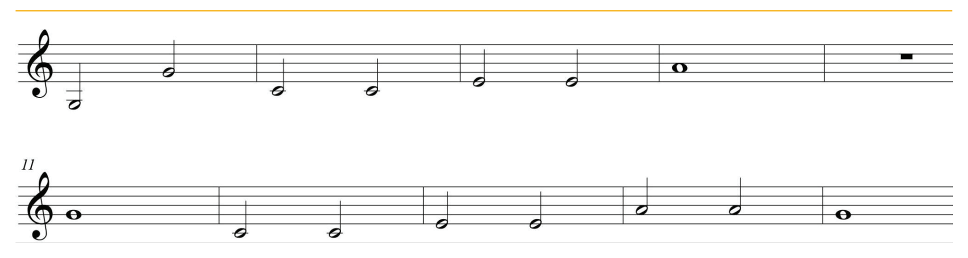


Figura 1

Afinaciones comunes de la guitarra renacentista y de la jarana primera.

Fuente: elaboración propia.



Aunque la mayoría de las jaranas jarochas poseen una quinta cuerda (aunque no todas, pues existen jaranas en algunas regiones como la de Tlacotalpan que poseen, igual que la guitarra renacentista, solo cuatro órdenes), frecuentemente sirve la función de un segundo bordón, duplicando la primera cuerda en el otro lado del diapasón, lo que no altera en esencia ni la similitud ni la facilidad en la manera en que se forman acordes en ambos instrumentos. La guitarra renacentista de cuatro órdenes solía tocarse con pulsaciones de los dedos de forma punteada, igual que el laúd y la vihuela española, pero a esa técnica se le sumaron rasgueos. En el siglo XVI no a todo mundo le agradaba esta técnica, y algunos de los primeros textos que mencionan la guitarra registran quejas acerca de la relativa facilidad con la que podía tañerse y de su volumen más fuerte comparado con los sonidos producidos por la vihuela al puntearla (Covarrubias, 1611: fol. 209v). No obstante, estas voces debían ser una minoría, pues la guitarra pronto se volvió inmensamente popular no solo entre los músicos de culto, sino con las clases populares también, y quizá fue justamente esta facilidad lo que hizo que la jarana se volviera un instrumento de enorme popularidad en el sotavento en los siglos subsecuentes y ciertamente una de las tecnologías que orientó la práctica del son jarocho hacia la creación de sentidos colectivos y probablemente comunitarios.

La jarana en las manos de un maestro puede volverse un instrumento infinitamente complejo, una herramienta para rasguear y percutir un sinfín de variaciones rítmicas, pues el etnomusicólogo Daniel Sheehy (1979) documentó un total de 75 maniqueos (patrones cíclicos de rasgueos) comúnmente empleados por jaraneros jarochos. Sin embargo, en la práctica del son en Tijuana y San Diego se observó que la mayoría de los jaraneros emplean solo cuatro maniqueos básicos para interpretar casi todos los sones: 1. **↓↑↓↑↓↑** 2. **↓↓↑↓↓↑** 3. **↓↑↑↓↓↑** 4. **↓↑↓↑↑**

En Tijuana y San Diego, el repertorio común para los eventos de son jarocho parece conformarse de aproximadamente 25 sones tradicionales, con diferencias mínimas entre las dos ciudades. Los sones jarochos no son canciones con letras y melodías fijas (Gottfried, 2005), sino formas más abiertas que comprenden un patrón rítmico-armónico, melodías con variaciones, estrofa, métrica y temática de los versos, organización del canto y reglas de zapateado. De estos, la mayoría son rítmicamente ternarios y frecuentemente al compás básico de 3/4 se yuxtapone uno de 6/8, creando un sesquiáltera vertical. Una cantidad menor de sones, como

"El colás" y "El Ahualulco", son binarios. Cada uno tiene una acentuación particular, creando síncopas en algunos sones entre los rasgueos percusivos de la jarana y la percusión de los pies sobre la tarima en el zapateado:

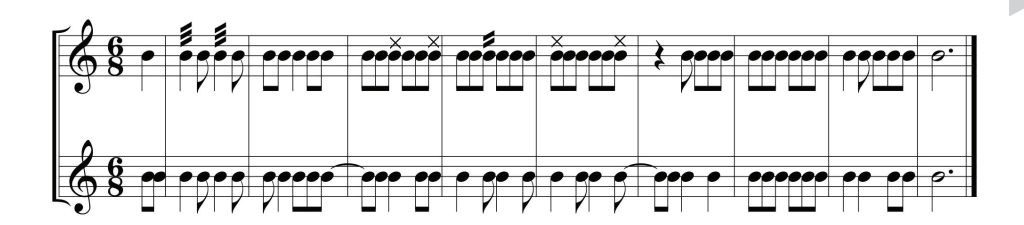


Figura 2
Síncopas de la jarana y la tarima en el Toro Zacamandú. Fuente: elaboración propia.

Esta interacción crea tensión e interés rítmico, y le permite a un jaranero novato entrar en un diálogo musical con practicantes más experimentados que se desempeñan en otros papeles, como el zapateado. En sus testimonios, jaraneras como Cris Cruz destacaron otro aspecto que facilita la participación inmediata de personas que agarran la jarana por primera vez: el vocabulario armónico limitado de muchos sones jarochos.

> cuando te das cuenta de que con tres acordes puedes hacer un montón de sones, es como, ¡ah! Pues sí, también las personas se dan cuenta de que no es difícil poder tocar un instrumento, ¿no? No es tan difícil poder ser parte de esto, unirme a esta comunidad. Creo que también eso está bonito, ¿no? que es sencillo, tal vez, que alguien se pueda unir como de ¡ah! mira, ahí está. Do, un dedito, sol, tres deditos, y con esos dos, ya. Mira, ni tienes que hacer el de fa, ¿no? Es de paso. O sea, con dos acordes ya puedes tocar arriba, abajo y empezar, digamos. Dar el primer paso. Y así se hace (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

De los aproximadamente 25 sones del repertorio general, cerca de la mitad solo incluyen la tónica, dominante y subdominante en mayor (I, V7 y IV). Dado que se ha estandarizado tocar los sones en mayor por el tono de do no solamente en Tijuana y San Diego, sino en muchos otros contextos urbanos también, un jaranero principiante solo necesita dominar los acordes de do, sol7 y fa para poder participar en la música desde un



primer momento. Estos son de los acordes más fáciles de formar en una jarana afinada *por cuatro.*

Igual que en otros lugares, en Tijuana y San Diego la melodía instrumental de cada son es ejecutada por el requinto o la guitarra de son, un instrumento de cuatro cuerdas sencillas (aunque existen variantes que tienen órdenes de cuerdas o de hasta cinco cuerdas sencillas). Se toca con un plectro, y es probable que este instrumento sea un descendiente de la bandola o bandurria renacentista (Mejía Armijo, 2023). Como se mencionó anteriormente, otros instrumentos melódicos incluyen la leona –un instrumento prácticamente idéntico a la guitarra de son salvo por su gran tamaño– que suele acompañar la melodía principal con un contrapunto más grave, el arpa diatónica y en ciertas ocasiones el violín. Estos instrumentos son, al inicio, mucho más difíciles de tocar que la jarana y conllevan la responsabilidad adicional de "declarar" el son de tal forma que sea instantáneamente reconocible por los demás ejecutantes, así como la de constantemente improvisar variaciones sobre la melodía instrumental principal.

En el son jarocho, roles diferenciados como el de la jarana, primariamente armónico y rítmico, y el del requinto, sobre todo melódico, así como los de los zapateadores y los versadores, representan diferentes grados de responsabilidad en un evento de son jarocho, en donde un número ilimitado de músicos pueden participar. Turino (2008) señala que es crucial que una *música participativa* presente a sus practicantes con retos progresivos que adentra a personas de todo el rango de habilidades en un estado similar de atención. Esto permite que puedan entrar en un diálogo musical en el que los practicantes empiezan a sonar y moverse en sincronía:

> Esta necesidad de prestar atención es una especie de intensificación de la interacción social; cuando la música está fluyendo, las diferencias entre los participantes parecen derretirse en la inmediatez de estarse concentrando en la articulación fluida de sonido y movimiento. En estos momentos, mover y sonar juntos en un grupo crea un sentido directo de estar juntos y de una similitud e identificación con el otro profundamente sentido (Turino, 2008: 43, traducción propia).

Aunque las reuniones semanales de son jarocho en Tijuana y San Diego incluyen muchos de estos sones, formas y estructuras, el evento de son que ha reunido a todos los elementos mencionados durante siglos es

el fandango, un ritual festivo que los soneros fronterizos consideran como el centro de su práctica. El fandango jarocho aparentemente proviene del llamado "fandango con bombas" que llegó al Puerto de Veracruz a principios del siglo XVIII, proveniente de los puertos de Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico, donde ya estaba de moda (García de León, 2002: 67). Lo que fue inicialmente un espectáculo musical y de zapateo sobre una tarima de madera para un público se transformó al ser incorporado a la vida del campo veracruzano, volviéndose un ritual de conexión y catarsis colectiva. A una distancia de siglos y miles de kilómetros, los fandangos de Tijuana y San Diego aún preservan algo de esta función.

Para Turino, una de las diferencias fundamentales entre la música de escenario, lo que llama *la música presentacional,* y una *música participativa,* como el son jarocho de fandango, es la presencia de un público en el anterior y su ausencia en este último. En la música presentacional, un grupo de personas que son especialistas –los músicos– prepara la música para otro grupo: el público.



Fotografía 2
Son de San Diego deleita a un público entusiasta.
Fuente: Archivo personal, 2021.

En los fandangos de Tijuana y San Diego esta división no existe: todos los presentes participan en la producción de la música y de la ocasión, es decir, la música es producida por y para los participantes. Una forma visual de entender esto es observando la colocación de los practicantes en el espacio durante un fandango (Zarina Palafox, 2014: 37). En las dos fotografías siguientes se puede apreciar cómo los soneros forman un círculo o semicírculo alrededor de la tarima y tocan hacia dentro, para ellos. Esto contrasta con la orientación de valores en un concierto, en el que los músicos expresan otra constelación musical-sociocultural en donde ellos proyectan –sonidos y significados– hacia un público que no participa activamente en la producción de estos.





Fotografía 3
Soneros tijuanenses en el Fandango del Mar de Cortés.
Fuente: Archivo personal, 2022.



Fotografía 4
Soneros de Tijuana, Mexicali y San Felipe en un fandango en Tecate.
Fuente: Archivo personal, 2022.

El fandango jarocho utiliza un acomodo del espacio que facilita la comunicación musical entre participantes y un estado elevado de atención hacia los sonidos y movimientos producidos por los demás. Eventualmente, las notas y ritmos de los diferentes músicos y bailarines y sus movimientos se alinean en una sincronía perfecta. Tal fue el caso durante el Fandango Fronterizo de 2022. En el breve video que se presenta abajo se puede observar cómo los cuerpos de los soneros se mueven juntos:

A la vez, se puede escuchar un momento de sincronía rítmica entre las jaranas, el requinto y el güiro en los segundos 14-17 durante los cuales reproducen esta secuencia de ritmos:



Figura 3
Sincronía rítmica durante el Fandango Fronterizo, 2022
Fuente: elaboración propia.

Turino (2008) sugiere que estos momentos de sincronía y conexión a lo largo de un evento, como un fandango (los cuales frecuentemente duran más de ocho horas), crean fuertes sentimientos de identificación y bienestar colectivo entre los participantes. Cuando el mismo grupo de

personas decide repetir la experiencia del fandango a lo largo del tiempo, este puede formar la base para la creación de fuertes lazos comunitarios. En sus localidades originales, eventos rituales como el fandango jarocho frecuentemente funcionan como la condensación de una vida comunitaria preexistente en la que se renuevan las relaciones en personas que viven cercanamente entre sí. En el contexto de la frontera, este proceso funciona al revés, pues el fandango puede ser el mecanismo a través del cual se crean estos lazos entre personas dispersas por el territorio urbano.

Migraciones recientes

Para el año 2000 Tijuana y San Diego ya habían visto pasar y asentarse muchas diferentes músicas. Estas dos ciudades fronterizas son de las más grandes en sus respectivos países, por lo que han atraído diversos movimientos culturales que frecuentemente entran en contacto con el otro lado. En muchos casos, los sonidos y prácticas que se han popularizado en esta región han sido el resultado de las músicas que la misma gente migrante, ya en este nuevo contexto, reproduce de su memoria. En otros, la migración de la música no se vincula directamente con el movimiento de la gente, sino que logra insertarse en un contexto nuevo gracias a una concentración mediática (Olmos, 2013).

La migración de los sonidos del fandango jarocho hacia Tijuana y San Diego se dio de una forma más confusa. Estos abordaron la frontera Tijuana-San Diego desde múltiples frentes en los primeros años del nuevo milenio. En 2002, un grupo de maestros de artes y música de San Diego ganó una beca para viajar a Veracruz para estudiar música tradicional *in situ.* Uno de ellos, Eduardo García, se sintió especialmente conmovido por la música y los fandangos que vivió allá, y se decidió a intentar implementar lo que había aprendido ya de regreso en San Diego con la ayuda de los otros maestros. En Tijuana, en 2005, Los Parientes de Playa Vicente y Los Utrera, dos grupos reconocidos de son jarocho, dieron un concierto en el Centro Cultural de Tijuana. Carlos Rosario, un decimero y jaranero oriundo de Tlacotalpan que llevaba años en Tijuana anhelando encontrar compañeros con quienes tocar la música de sus tierras, descubrió ese día que había otros jaraneros presentes en el evento, y cuando terminó el concierto decidió anunciar que habría un fandango en su casa esa misma noche (Zamudio Serrano, 2014: 50). Sergio Vela Castro, un músico de Mexicali, a través de discos y de un viaje al Encuentro de Jaraneros en



Tlacotalpan de 2001 descubrió que había una variante de son jarocho más allá del son folclórico de escenario, y empezó un largo proceso para difundir los sonidos y la práctica del fandango en su ciudad (Vela, 2009).

La migración de gente veracruzana a la región fronteriza, como Carlos Rosario, a lo largo de los años ha tenido un impacto claro en la presencia del son jarocho en Tijuana y San Diego. A su vez, ha sido igual de trascendente la difusión del llamado "Movimiento Jaranero". Este movimiento que empezó en la década de 1980 fue en parte un intento por reivindicar el son jarocho que se tocaba en las zonas rurales de Veracruz y que se había disminuido luego de décadas de promoción por parte del Estado mexicano (Pérez Montfort, 2000) y la presencia en la radio y la televisión de una versión estilizada y escénica del son. Desde sus inicios el Movimiento Jaranero ha sido mixto, pues ha involucrado traducir, una vez más, una *música participativa* al escenario y en el proceso diferentes grupos de son tradicional han encontrado el éxito comercial (Figueroa Hernández, 2007). A la vez, muchos de estos mismos exponentes han trabajado durante años para reavivar el fandango en Veracruz y también para difundirlo en lugares nuevos, especialmente en las grandes urbes de México y Estados Unidos. En Tijuana y San Diego se ha notado una convivencia constante de ambos aspectos del movimiento, el comercial y el comunitario, y a veces esto ha sido fuente de roces y tensiones.

Aparte de los talleres, reuniones semanales y fandangos que han tenido lugar de forma constante en la región fronteriza durante los últimos 20 años, un evento con el que los soneros de Tijuana y San Diego claramente se han apropiado del son jarocho con un propósito nuevo es el Fandango Fronterizo. El músico Jorge Castillo comenta que en el 2008 tuvo la idea de sumarse a la tarea de convocar soneros de la región fronteriza en un fandango que se celebraría de forma simultánea desde ambos lados del muro (Zamudio Serrano, 2014). Desde entonces, se han llevado a cabo 14 ediciones del Fandango Fronterizo, y el espectáculo ha resonado con personas no solamente de la región sino de muchas otras latitudes, y cada vez más practicantes de diferentes partes de México, Estados Unidos y hasta Europa recorren largos trayectos para asistir. Sin embargo, su popularidad ha impulsado algunas rupturas en las comunidades de son de Tijuana y San Diego, aunque para muchos otros soneros el festival sigue representando una fuente de orgullo. Esto llegó a su clímax en 2018, cuando se grabó el documental *Fandango at the Wall* y un disco del mismo nombre.

En febrero de ese mismo año, una versión en vivo del disco en el que participaron varios músicos destacados del son jarocho junto con Arturo O'Farril y The Afro Latin Jazz Orchestra ganó un Grammy por el mejor disco de jazz latino.[14]

Estos sucesos han sido recibidos con reacciones mixtas, no solamente en la región de la frontera sino entre los soneros de diferentes lugares. Mientras que para algunos es un honor ver a su género musical y al fandango jarocho recibir premios importantes y el reconocimiento de un público más amplio, otros sienten que no fueron adecuadamente representados o que la atención mediática puede llegar a distorsionar la práctica del fandango. En todo caso, tanto el Fandango Fronterizo como los eventos más locales de son jarocho en Tijuana y San Diego representan una forma nueva de utilizar los sonidos y estructuras del son, las cuales posibilitan una conexión entre participantes. Pero ¿qué significa esta conexión en las vidas de los practicantes? ¿Qué posibilidades nuevas ofrece realmente el son jarocho en el contexto fronterizo?

La vida imaginaria de los sonidos en la frontera

Claude Lévi-Strauss (1994: 113) insiste en que, aunque la música posee una estructura interna que sí influye en su significado, el vocabulario musical no es capaz de connotar "los datos de la experiencia sensible", por lo

---

[14] Este galardón fue otorgado en la 65.ª entrega de los premios de la Academia de la Grabación, en la ciudad de Los Ángeles. La entrega de un premio de esta naturaleza es una situación delicada por la problemática de representatividad que implica. Aunque muchos lo celebran, existen músicos, círculos y asociaciones que cuestionan de manera abierta si este premio Grammy representa realmente a todas las facciones del son jarocho fronterizo o al son jarocho en su conjunto. Este proyecto inició antes de la pandemia y en realidad es una orquesta neoyorquina la que interpreta música latina en la que conocidos jaraneros tuvieron una participación fundamental. Eduardo García comenta que "para muchos, es preferible tener representación a no tenerla, aunque esta sea problemática, otros no aceptan este tipo de representaciones pues sienten que desvirtúa, o deforma, dichas manifestaciones culturales y –tal vez– por no tener acceso a la toma de decisiones sobre las distintas posibilidades de representación y la creación de significado de dichos productos mediáticos". La cultura chicana en particular vive día a día este tipo de representatividad, en muchos casos se adhiere a la cultura mexicana en sus más diversas formas, lo cual les ayuda a identificarse afectivamente con sus ancestros mexicanos.



que “el mundo de las sonoridades se abre ampliamente a las metáforas”. En las secciones anteriores de este texto se ha buscado entender cómo ciertas estructuras insertas en la organización de sonidos y en la práctica participan activamente en la producción de estados emocionales y de fuertes conexiones entre personas. Sin embargo, la migración musical implica transformaciones en la forma en que comunican los sistemas de sonidos (Olmos, 2013), por lo que la música en un contexto nuevo también se abre a metáforas nuevas.

Debido a la heterogeneidad de los procesos de los soneros fronterizos, no es posible generalizar en términos absolutos acerca de su percepción y la resignificación de la práctica del son jarocho. Sin embargo, en las entrevistas que se llevaron a cabo por Koen en 2022 se observaron discursos similares que pusieron en oposición aspectos del son jarocho con la realidad cotidiana de vivir en una ciudad fronteriza. Más que diferencias meramente nacionales, los testimonios sugieren que el sentido de comunidad y conexión que los practicantes logran crear a través del son jarocho sirve como un antídoto para varios síntomas de la sobremodernidad (Augé, 1992), los cuales se ven agravados en la región fronteriza. Por ejemplo, para Eduardo García el objetivo principal del propósito de reunirse a través del son jarocho es “no estar solos”, lo que es una clara necesidad a la luz de la separación y alienación que varios de los soneros decían sentir en su día a día en las dos ciudades. Así, por ejemplo, la sincronicidad y conexión que se experimenta en el fandango puede servir como una metáfora importante en *un imaginario colectivo* que busca presentar *una alternativa a la alienación de la sociedad que dicen experimentar los practicantes.* Abajo se presenta una tabla que identifica elementos asociados que salieron de los testimonios de los soneros. Se plantea que estos forman parte de imaginarios antagónicos que son compartidos por varios de los practicantes en Tijuana y San Diego.

Son jarocho	Vivir en la frontera
Fandango	Muro
Comunidad	Soledad, alienación
Conexión	Atomización de la sociedad
Mundo natural	Ciudad
Tiempo del fandango	Tiempo productivo
Raíz	Multiculturalidad
Rural	Urbano

Son jarocho	Vivir en la frontera
Lo bello	Violencia, drogas
Mexicanidad	Estados Unidos
Acústico	Eléctrico
Profundo	Superficial
Orgánico	Artificial
Fraternidad	Dinero
Amistad	Consumismo
Cálido	Frío
Energía vital	Dinámica de cruce
Identidad	Perderse

Cuadro 1. Oposiciones de imaginarios del son jarocho y de la vida en la frontera.
Fuente: Elaboración propia.

El son jarocho en las ciudades fronterizas parece atraer a gente que por diferentes razones busca una estrategia común para contrarrestar sus sentimientos de soledad y la hallan de una forma concreta en los sonidos, en la unión que se experimenta en los fandangos y los eventos de son gracias a la estructuración de sus sonidos.



Fotografía 5
Son jarocho, migra y muro conviven en un fandango en Playas de Tijuana.
Fuente: Archivo personal, 2021.

También la encuentran de una forma imaginaria en las nuevas metáforas que le proyectan al son por su contacto con las realidades vividas de estas dos ciudades.

> Es la promesa de una conexión humana en un contexto en que no lo hay. Yo creo que eso es bastante universal. Eso es lo que yo creo, porque hay otras músicas, ¿no? Hay otros géneros musicales. Lo que tiene de extra el son



> jarocho es el evento performativo llamado fandango. Yo creo que eso es un elemento muy, muy importante. Es una promesa de unión. Y luego, a quienes hemos tenido experiencias bonitas en el fandango, pues es un anhelo de repetir tales experiencias, ¿no? Y repetirlas en contextos... Es una maravilla pensar que tú puedes ir, sabiendo un lenguaje musical básico, que tú puedes ir a participar en un fandango en diferentes latitudes, ¿no? (E. García, 15 de marzo de 2022).

Recientemente ha habido mucha atención dedicada a las tecnologías musicales nuevas y una discusión intensa en torno a cómo cambiarán la práctica musical y los códigos estéticos como resultado. El caso del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego nos permite reflexionar acerca de unas tecnologías musicales viejas y su potencial para comunicar, ser significativas e incidir en contextos inesperados.

Conclusión

Como hemos señalado, la creación de la comunidad sonera en la frontera es un proceso que se decanta paulatinamente. En este camino han participado muchas personas, instituciones, familias, grupos diversos cuya única pasión es la música del sotavento veracruzano; personajes que han venido, otros que vienen y van y otros más que permanecen. Así, las asociaciones de música y colectivos que gustan del son jarocho se han incrementado en la última década; existen comunidades presenciales y comunidades virtuales que dialogan y conviven incesantemente con la población que gusta del son jarocho.

La recreación del son jarocho intenta seguir un patrón ritual al que se le ha denominado tradicionalmente fandango, el cual está normado de manera comunitaria con tiempos y espacios específicos; en términos reales, los aficionados de las diásporas se apropian del género muy a su manera y conforme a sus posibilidades económicas y creativas. Las reuniones y fandangos que se realizan en Tijuana o en San Diego responden a lógicas distintas formadas por personas que han liderado su conducción. Los ritmos, armonías, acentuaciones y expresión musical y dancística varían según el conocimiento de cada uno de los aglomerados sociales esparcidos en todo el planeta. Hay quienes reivindican la ortodoxia y quienes están abiertos a realizar todo tipo de innovaciones musicales posibles a raíz de la práctica musical del son jarocho. Cada segmento manifiesta su inquietud

al respecto, el hecho es que las tradiciones y prácticas culturales se han mantenido hasta hoy con la denominación de son jarocho, pero en un futuro próximo muy probablemente las expresiones en el mundo entero pasen a formar parte de expresiones musicales inspiradas en la tradición musical jarocha veracruzana.

Un nuevo fenómeno se ha sumado a la cultura comunitaria y comunicativa en los últimos años. El mundo de las inteligencias artificiales ha influido en el mundo musical y actualmente es posible crear piezas a partir de fusiones o estilos específicos, con lo cual las autorías y las creatividades musicales han sido rebasadas por los algoritmos y procesos inteligentes que aprenden constantemente de los hábitos, las costumbres y los consumos de las audiencias musicales. Por lo mismo, los derechos de autor, inclusive los de las músicas tradicionales de autor colectivo, se borran cada vez más. Las imágenes y los sonidos de distintas culturas están vinculados al deseo colectivo y por lo mismo son presa del comercio de determinados géneros musicales y de diversas artes en general. En este sentido, las comunidades también se han ido transformando con el paso del tiempo, las nuevas tecnologías, la modernidad y la sobremodernidad han impuesto tiempos, aceleramientos y ficciones en la vida comunitaria. De cara a este aceleramiento de la historia, a los rostros sin nombre y a la despersonalización de los espacios urbanos, persisten formas de comunidad que, si bien son atravesadas por los procesos antes mencionados, establecen el reencuentro material por el placer de unirse de manera colectiva para sentir la presencia viva de los asistentes. Entre estas comunidades están los colectivos de son jarocho a las que nos hemos referido en este documento. Más allá de la presencia real de la música viva, el vínculo que mueve a los soneros fronterizos es un lazo que nos muestra, por un lado, la prolongación de la comunidad local, pero también habla de la intensa necesidad de reconocernos entre músicos, donde esperamos encontrar un espacio a nuestra subjetividad al momento de perdernos entre rostros efímeros que desaparecen en la impronta fronteriza cosmopolita de las ciudades de Tijuana y de San Diego.

El son jarocho migrante
se escucha en el mundo entero,
como un noble caballero
amaina el yugo reinante,



y el peso del gran gigante
que tiene a la gente buena
comiendo de su colmena;
triste civilización,
nos perturba y con razón
haciendo la vida ajena…
(Miguel Olmos Aguilera, 2023)

Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1967). *Regiones de refugio: El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en mestizoamérica.* México: Instituto Indigenista Interamericano.

Anderson, Benedict (1983). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité.* París: Éditions du Seuil.

Balcomb, Hannah (2012). "Jaraneros and Jarochas: The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance". Tesis de maestría, University of California, Riverside.

Bonfil Batalla, Guillermo (1987). *México profundo. Una civilización negada*. México: CIESAS/SEP, Foro 2000.

Bermudo, Juan (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. *Libro IV.* Osuna: Juan de León.

Camacho, Gonzalo *et al*. (2003). *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca (vol. II)*. México: Museo Nacional de Culturas Populares-Conaculta.

Cardona, Ishtar (2011). "Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural", *Revista de Literaturas Populares*, núm. 1, pp. 130-146.

— y Christian Rinaudo (2017). "Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición 'afro' de una práctica transnacional", *Desacatos*, núm. 53, pp. 20-37.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S.

Cruz, Eloy (2002). *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho* [CD]. México: Urtext.

— (2023). Comunicación personal, octubre de 2023.

Delgado Calderón, Alfredo (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Delgado, Manuel (2005). "Espacio público y comunidad", en Miguel Lisbona (ed.). *La comunidad al debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo.* México: El Colegio de Michoacán-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Figueroa Hernández, Rafael (2007). *Son jarocho: guía histórico-social.* Xalapa: Conaculta/FONCA.

Fink, Michael (2007). *Stringing and Tuning the Renaissance Four-Course Guitar: Interpreting the Primary Sources*, disponible en http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/strining-and-tuning-the-renaissance-four-course-guitar.pdf

García de León, Antonio (1992). "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.

— (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto.* México: Siglo XXI.

— (2006). *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* México: Conaculta y Sotavento Programa de Desarrollo Cultural.

García Díaz, Bernardo (2022) *El renacimiento del son jarocho y el Grupo Mono Blanco (1977-2000)*. Xalapa: Librería Mar Adentro, INAH, IVC, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Museo de Historia de Ciudad Mendoza, Universidad Veracruzana.

Garduño, Everardo (2017). "Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales", *Frontera Norte,* núm. 30, pp. 65-90.

Gottfried, Jessica (2005). "El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz". Tesis de maestría. Universidad de Guadalajara.

— (2014). "Los sonidos que hacen un fandango", en Benjamín Muratalla. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. México: INAH/Conaculta, pp. 37-38.

Hernández, Alexandro (2014). "The Son Jarocho and Fandango Amidst Struggle and Social Movements: Migratory Transformation and Reinterpretation of the Son Jarocho in La Nueva España, México,





and the United States". Tesis de doctorado. Los Ángeles: University of California.

Jurado, María Eugenia (2005). "Xochipitzahua, flor menudita: Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas. El hablar florido del corazón nahua", en *Testimonio Musical de México* 45. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/CONACULTA.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2021). *Censo de Población y Vivienda 2020*. Conjunto de Datos: Población de 3 años y más. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/sistemas/Olap/Proyectos/bd/censos/cpv2020/P3Mas.asp

Kearney, Michael (1991). "Borders and Boundaries of State and Self at the End of Empire", *Journal of Historical Sociology,* vol. 4, núm.1, pp. 52-74.

Koen, Madison (2022). "Son jarocho fronterizo: Una aproximación a los significados colectivos de una práctica compartida entre Tijuana y San Diego". Tesis de maestría. El Colegio de la Frontera Norte.

Lévi-Strauss, Claude (1994). *Mirar, escuchar, leer.* Madrid: Siruela.

Lisbona, Miguel (2005). *La comunidad al debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo.* México: El Colegio de Michoacán-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Loza, Steven J. (1982). "Origins, Form, and Development of the Son Jarocho: Veracruz, México", *Aztlán*, vol. 13, núm. 1-2, pp. 257-274.

Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music.* Evanstone: Northwestern University Press.

Mejía Armijo, Manuel (2023). Comunicación personal, abril de 2023.

Olmos Aguilera, Miguel (2011). *El chivo encantado. Estética del arte indígena en el noroeste de México*, México: FORCA/El Colegio de la Frontera Norte.

— (2013). *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global.* Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

— (2020) (coord.). *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Radio Educación (s/f.). *Encuentro de Jaraneros.* México: Radio Educación (Secretaría de Educación Pública) y Discos Pentagrama (3 fonodiscos L.D.).

Pascoe, Juan (2003). *La mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Pérez Montfort, Ricardo (2000). *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos.* México: CIESAS.



— (1992). *Tlacotalpan, la virgen de La Candelaria y los sones*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (2002). "Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX", *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, (66), pp. 81-95. Recuperado a partir de https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/4993

Rebolledo Kloques, Octavio (2005). *El marimbol. Orígenes y presencia en México y el mundo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Rinaudo, Christian (2019). "Musique et danse du Sotavento mexicain dans la construction locale et (trans)nationale des appartenances", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 35, pp. 175-196.

Sheehy, Daniel (1979). "The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of Changing Mexican Musical Tradition". Tesis de doctorado. Los Ángeles: University of California.

Shelemay, Kay Kaufman (2011). "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music", *Journal of the American Musicological Society,* vol. 64, núm. 2, 349-390.

Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago: University of Chicago Press.

U. S. Department of Homeland Security (DHS) (2023). *Nationwide Encounters.* https://www.cbp.gov/newsroom/stats/nationwide-encounters

Vela, Sergio (2009). *Soneros de Baja California.* Mexicali. https://dokumen.tips/documents/soneros-de-baja-california-el-libro.html

Zamudio Serrano, Cecilia del Mar (2014). "Dos tarimas, un fandango. Dinámicas y relaciones transfronterizas entre los jaraneros de Tijuana, México-San Diego, EUA: Un análisis desde el lado sur de la frontera". Tesis de maestría. Universidad Veracruzana.

Zarina Palafox, Ana (2014). "Fandango en oposición a escenario", en Benjamín Muratalla. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. México: INAH/Conaculta, pp. 37-38.



Madison Ree Koen es maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Es egresado de la licenciatura en Música por la University of North Texas y de la licenciatura en Español, también por la University of North Texas. Como músico ha participado en varias orquestas y agrupaciones de música tradicional mexicana y de música antigua en México y los Estados Unidos, como el Mariachi Quetzal en Dallas, Texas, y el Grupo Segrel en la Ciudad de México.

Miguel Olmos Aguilera estudió el doctorado en Etnología y Antropología Social en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Es investigador de El Colegio de la Frontera Norte desde 1998. Ha realizado trabajo de campo en distintas ciudades fronterizas y con diversos pueblos indígenas del noroeste de México y del sur de EE.UU. Dirigió el Departamento de Estudios Culturales de 2009 a 2013. Desde 1998 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Entre sus libros destacan: *Fronteras culturales: alteridad y violencia*, COLEF, 2013; *Músicas migrantes, Librenia Bonilla Artigas*, UANL, UAS, México, 2012; *Música indígena y contemporaneidad*, INAH-COLEF, 2016 y *Etnomusicología y globalización*, COLEF, 2020. Ha sido profesor en universidades de México y del extranjero.



CONTENIDO

Vol. 7, núm. 13, marzo-agosto 2024
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999


ENCARTES
revista digital multimedia



RESEÑAS CRÍTICAS



DIRECTORIO









Encartes, año 7, núm 13, marzo-agosto 2024, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luís, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosi, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999.